

**Musikalische Verfahrensweise und gesellschaftliche Funktion:
Hanns Eisler und der Jazz**

Als Arnold Schönberg seinen 50. Geburtstag beging, widmete ihm sein Schüler Hanns Eisler einen Artikel mit der wenig schmeichehaften Überschrift "Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär". Was so kritisch wirkte, war als Laudatio gemeint: Der vom bürgerlichen Publikum als Musikrevolutionär gefürchtete und deshalb abgelehnte Komponist sei in Wahrheit ein Vertreter der klassischen Tradition und damit fast schon ein Reaktionär. Auf den Vorwurf, es handle sich bei Schönbergs Werken um "futuristische Seelenkunst", antwortete Eisler mit dem Hinweis auf ihre gesunden musikalischen Strukturen, gerade auch in so komplexen Kompositionen wie den Klavierstücken op. 11 oder dem Monodram "Erwartung" op. 17. Er plädierte damit für eine differenzierte Wahrnehmung, für die Trennung von Ausdruck und Struktur.

Der romantischen Hörweise hatte es entsprochen, den Ausdruck als das Poetische und damit als das "Eigentliche" von Musik anzusehen. Form und Struktur waren aus solcher Sicht nur Sekundärmerkmale, nur Folien für die ausdrucksbildenden Mittel Melodik, Akkordik, Dynamik und Klangfarbe. Wenn Hanns Eisler bei seiner Schönberg-Rezeption das Augenmerk auf die aus der Tradition abgeleitete Struktur richtete und den Ausdruck in den Hintergrund drängte oder sogar negierte, so kehrte er in antiromantischer Absicht das vertraute Verhältnis um. Dies entsprach der desillusionierten Sicht der Nachkriegsgeneration, die sich mit skeptischer Nüchternheit von jeder Romantik abgekehrt hatte. An die Stelle der "Klangbilderphantasie", wie Heinrich Heine die Wirkung des Musikhörens nannte, trat für diese Generation Struktur und Motorik - eine Hörweise mithin, die neben Neobarock und Neoklassizismus auch die breite Rezeption von Tanzmusik und Jazz begünstigte.

Wenn Eisler im Falle Schönbergs so dezidiert und sogar einseitig für strukturelles Hören plädierte, entsprach dies neben der antiro-

mantischen Zeittendenz zugleich auch seiner eigenen ambivalenten Haltung dem Lehrer gegenüber. Während er diesen einerseits als peniblen Pädagogen, als gründlichen Kenner der klassischen Meisterwerke und als ideenreichen Komponisten bewunderte, kritisierte er andererseits seine ideologisch-politische Rückständigkeit, seine nationalistischen und sogar monarchistischen Anschauungen. Insofern war die Überschrift "Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär" nicht nur ironisch gemeint gewesen. Zugleich wollte Eisler auch das pauschal negative Schönberg-Bild der Konservativen, die in seinem Lehrer nur den Revolutionär und Umstürzler sahen, korrigieren. Sie sollten ihre Haltung differenzieren und nicht das Kind mit dem Bad ausschütten.

Auch später, als er längst der Arbeitermusikbewegung zugehörte, hat Eisler an dieser Einschätzung festgehalten. Schönbergs Zwölftontechnik etwa hielt er ab 1933 für eminent politisch, "weil sie dem Faschismus aus bestimmten Gründen unannehmbar war". Auch für Arbeiterkomponisten könne dieses Verfahren wesentlich werden, wenn sie die Technik vom Ausdruck lösten. Auf der Basis der Dodekaphonie versuchte Eisler deshalb eine allgemeingültige antifaschistische Musiksprache zu entwickeln, um so, gemäß dem programmatischen Aufsatz, den er 1937 zusammen mit Ernst Bloch formulierte, Avantgarde und Volksfront zusammenzuführen. Selbst Problematisches könnte auf diese Weise, richtig eingesetzt, für die Linke nützlich werden. Diese "Kunst zu erben" betraf die Kompositionen Schönbergs ebenso wie die Gedichte Friedrich Hölderlins, die Eisler in aphoristischer Verkürzung vertonte. Seine ambivalente Sicht betraf aber auch den Jazz.

Jazz im Nachkriegseuropa – Ansichten, Meinungen, Positionen

Der Jazz hatte sich im Nachkriegseuropa nur auf der Basis des Verfalls traditioneller Werte so breit durchsetzen können. Der Werteverfall betraf neben den geistig-moralischen Idealen ebenso das Staatswesen und die Wirtschaft. Hatte man etwa 1886 in Hamburg eine korrekt nach Noten spielende "Original-Neger-Kapelle", die sich aus zehn Stämmen rekrutierte, noch mit einer Mischung von exotistischer Neugier und gönnerhaftem Wohlwollen empfangen (Priberg 1991, 109), so begegnete man nun den afro-amerikanischen Musikern mit mehr Aufmerksamkeit. Während die einen den Jazz als Inbegriff eines neuen Zeitalters be-

größten, bekämpften ihn die Konservativen gerade wegen seiner Entfernung vom bisher Üblichen. Wenn der Verfall schon in Politik und Wirtschaft unvermeidlich schien, so sollte er doch – dies war ihre Überzeugung – wenigstens im Bereich der Kunst gestoppt werden. Die Kunst, nicht zuletzt die Musik, wurde als letzte Bastion nationaler Größe empfunden. Sie erhielt damit den Rang eines seelenstärkenden Heilmittels, wie es bis dahin nur Religion und Philosophie besessen hatten.

Wegen dieser Überschätzung der musikalischen Traditionen nahm der Kampf für ihre Rettung so militante Züge an. Neben der "Deutsch-nordischen Richard-Wagner-Gesellschaft für germanische Kunst und Kultur" (vgl. Dümmling 1993, 56) oder der Münchner Pfitzner-Gemeinde ist in diesem Zusammenhang die "Zeitschrift für Musik" und der "Kampfbund für deutsche Kultur" zu nennen. Hans Pfitzner wäre allerdings wohl kaum ein so heftiger Gegner von Futurismus, Jazz und Atonalität geworden, hätte er nicht als Folge des Weltkrieges seine geliebte Wirkungsstätte Straßburg verlassen müssen. Umgekehrt darf man vermuten, daß der aus dieser elsässischen Stadt stammende Musikkritiker H. H. Stuckenschmidt sich eben deshalb zum Verfechter einer europäischen Moderne entwickelte, weil er nach dem Weltkriegsdesaster jeden Nationalismus für antiquiert hielt. Hans Pfitzner und H. H. Stuckenschmidt – zwei Seiten einer Medaille, zwei konträre Reaktionen auf den Verlust einer ehemals deutschen Stadt an Frankreich.

Der Gegensatz der politischen Anschauungen war häufig, wie hier, auch eine Generationenfrage. Wer den größten Teil seines Lebens im Kaiserreich erlebt hatte, der konnte sich meist nur noch schwer auf die völlig gewandelte Situation in der Weimarer Republik einstellen. Wer Neger bis dahin nur aus dem "Struwwelpeter", aus den afrikanischen Kolonien oder vielleicht von Weltausstellungen kannte, der konnte sich kaum damit abfinden, daß sie nun als Jazzmusiker wie Helden gefeiert wurden; für den mußte es geradezu frevelhaft erscheinen, wenn synkopierte Musik als ernstzunehmende Konkurrenz oder gar Alternative zur deutschen Musiktradition aufgefasst wurde. Nur so erklärt es sich, daß etwa ein sonst so moderat abwägender Musikhistoriker und -kritiker wie der Mozart-Forscher Alfred Einstein den Jazz als "den scheußlichsten Verrat an aller abendländischen Zivilisationsmusik" bezeichnete (John 1994, 289). Gleich mehrere im Bürgertum vor-

herrschende Grundvorstellungen schienen durch diese Musikart bedroht:

- die Vorstellung vom qualitativen und moralischen Vorrang *deutscher* Kunstmusik,
- die Vorstellung von der Höherwertigkeit der *abendländischen* Kultur über das Außereuropäische,
- die Vorstellung schließlich vom Vorrang des *Geistigen* über das *krude Sinnliche*.

Heute läßt sich nur noch schwer nachvollziehen, wie sehr der Jazz einmal als erotisches und sexuelles Stimulans Aufsehen erregte. In diesem Sinn etwa bezeichnete Georg Gräner 1926 in einer Glosse in der Allgemeinen Musik-Zeitung den Jazz-Rhythmus als "Aufpeitscher jener Begierden, an denen Seele und Geist keinen Anteil haben. Er ist die Lust, das Behagen, die Sättigung des niederen Menschen, des dunklen Niggers, den jeder Weiße in sich trägt" (John 1994, 289). Unverhüllt und unkontrolliert trete damit das von der Zivilisation mühsam gebändigte Triebleben gefährlich nach außen.

Die Triebhaftigkeit des Jazz, die ein wesentliches Argument seiner Gegner bildete, stand für die Fans durchaus nicht immer im Mittelpunkt. Zwar gab es Künstler wie George Grosz oder den neuerdings wiederentdeckten Erwin Schulhoff (Vgl. Lüdke 1993 u. Bek 1994), die mit bewußt provokativer Dada-Attitüde sexuelle Wirkungen des Jazz betonten. Auch Ernst Krenek hatte in seiner Erfolgsoper "Jonny spielt auf" die Figur des schwarzen Jazzmusikers als Frauenattraktion, als Konkurrenten somit für den weißen Mann, dargestellt. Für andere Komponisten der zwanziger Jahre verkörperte der Jazz dagegen auch andere, als weniger problematisch empfundene Wertvorstellungen. Er war Symbol vitaler Lebensfreude, eines Optimismus, wie er der wirtschaftlichen Prosperität Amerikas, der einzigen wirklichen Siegermacht, entsprach. Man wird sicherlich diskutieren können, in welchem Maße Gastkonzerte amerikanischer Jazzbands US-Ideologie transportierten. Es ist aber unmöglich, diesen Zusammenhang ganz abzustreiten, wie dies jüngst Fred K. Prieberg tat (Prieberg 1991, 186). Eben weil der Jazz die von Amerika kommende Lebensfreude vermittelte, wurden in der europäischen Jazz-Rezeption – dies bestätigen die Satztitel bei Strawinsky, Hindemith, Milhaud oder Weill – schnelle

Formen wie Ragtime und Foxtrott bevorzugt. Viel weniger gefragt waren die Klagecharaktere von Spiritual und Blues.

Eisler und sein Verhältnis zum Jazz vor 1928

In dem breiten Feld der europäischen Jazz-Bewunderer, zu dem sogar so traditionsbewußte Musiker wie die Pianisten Artur Schnabel und Eduard Erdmann sowie Alban Berg zählten, stellte Hanns Eisler einen Sonderfall dar. Bei einer Paris-Reise im Sommer 1926 war er im Salon der Sängerin Marya Freund u.a. mit Darius Milhaud, Francis Poulenc und Jean Wiener zusammengetroffen. Neben Schönbergs "Pierrot lunaire"-Melodramen standen in diesem Salon auch Jazz-Rhythmen hoch im Kurs. Wie Stefan Priacel, der Sohn der Sängerin, berichtete, bestätigten die Pariser Diskussionen Eisler nur noch in seinen ästhetischen Auffassungen: "Er wollte keine musikalische Sprache zulassen, selbst nicht die intelligenteste, wenn sie das Privileg einer kleinen Gruppe von Eingeweihten war" (Betz 1976, 56). Gewiß haben Eisler damals einzelne musikalische Elemente des Jazz beeindruckt (soweit er diese Musik überhaupt zur Kenntnis nahm). Den sozialen Bezug aber, in dem "Jazz" in Europa stand, lehnte er ab. Er hielt es für unredlich, wenn das Interesse an music-hall, Revue und Folklore primär dem Snobismus mondäner Zirkel entsprang.

Nach seiner Rückkehr von Paris nach Berlin hat Eisler in die Gespräche mit seinem Berliner Freund und Pensionsgenossen Stukenschmidt beiläufig auch den Jazz einbezogen. So lautet einer der 1927 entstandenen gemeinsamen Aphorismen, die unter dem Titel "Zeitgemäße Betrachtungen zweier Musiker" veröffentlicht wurden: "Frage an einen Jazzkomponisten: Gibt es eigentlich kein Abfuhrmittel für gestopfte Trompeten und Posaunen?" Weniger spöttisch und schon zustimmender wirkt ein zweiter Aphorismus: "Was den Jazzrhythmus betrifft, so wollten wir nur sagen, daß wir jahrelang ohne guten Taktteil leben können" (Eisler 1973, 82).

Eine kompositorische Auseinandersetzung mit dem Jazz gab es bei Eisler damals noch nicht. Ein wesentlicher Grund für die auffallende Abstinenz dürfte darin liegen, daß er sich sonst nicht in den sozialen Kreisen bewegte, in solchen Stätten bürgerlichen Amusements wie Hotelhallen, besseren Kaffeehäusern und Kabaretts, wo in den zwanziger Jahren Jazzbands zu hören waren. Auch sein

Lehrer war erst mit Jazz in Verbindung gekommen, als er 1924 die aus wohlhabender Familie stammende Gertrud Kolisch heiratete. Reflexe dieser Begegnung finden sich in Schönbergs Suite op. 29, dort vor allem in den Foxtrott-Rhythmen des zweiten Satzes.

Während Schönberg damals in Berlin Anschluß an die mondäne Welt suchte (er trat beispielsweise dem elegantesten Tennis-Club bei), hat Eisler sie bewußt gemieden. Als er aber im Sommer 1927 am Kammermusikfest Baden-Baden teilnahm, wo sein "Tagebuch" op. 9 uraufgeführt wurde, kann ihm das gleichzeitig erfolgreich aus der Taufe gehobene Mahagonny-Songspiel kaum entgangen sein. Äußerungen dazu sind nicht bekannt. Dagegen hat Eisler im Oktober des gleichen Jahres die Aufführung von Křenek's "Jonny spielt auf" an der Städtischen Oper Berlin in einer Rezension für die "Rote Fahne" sehr negativ besprochen. Nach einem ausführlichen Verriß des Textbuches schrieb er: "Über die Musik wäre zu sagen: Der sonst begabte Křenek hat hier vollkommen versagt. Auffallend ist vor allem, wie schlecht sie instrumentiert ist. Die eingestreuten Tanzstücke sind sehr dürftig, in jedem Kaffeehaus kann man heutzutage bessere hören" (Eisler 1973, 23).

Jazzanklänge in Kompositionen von Eisler vor der Weltwirtschaftskrise

Im Jahre 1928 gab es in Eislers Schaffen einen Umbruch, der bei ihm auch eine neue Auseinandersetzung mit dem Jazz herausforderte. Seine Unzufriedenheit über die gesellschaftliche Isolation des bürgerlichen Konzertlebens hatte er zuvor auch öffentlich geäußert. Nach Fertigstellung seiner "Zeitungsausschnitte" op. 11 zog er sich radikaler als andere Komponistenkollegen vom Konzertleben zurück. Wie nach ihm Stefan Wolpe, Ernst Hermann Meyer oder Wladimir Vogel suchte er als neues Publikum die Arbeiter. Ab November 1927 wirkte er für fast zwei Jahre als Komponist und Klavierspieler bei der Berliner Agitproptruppe "Das rote Sprachrohr" mit. Inhaltlich betonten fast alle Agitprop-Szenen den Abstand, ja den Gegensatz zwischen Bürgertum und Arbeiterschaft. Sie waren damit ein Kontrast zu den kulturpolitischen Vorstellungen Leo Kestenbergs und zu den "Offenen Singen" der musikalischen Jugendbewegung, die über Musik den Gedanken der Gemeinschaft verwirklichen wollten. Auch auf den Jazz fiel durch einzelne Agitprop-Szenen ein neues Licht, indem zwischen Produ-

zenten und Rezipienten unterschieden wurde. Der Jazzmusiker erschien hier als Teil des amerikanischen Proletariats, als Nachfahre der Negerklaven. Ein Beispiel für diese Sicht bildet der "Nigger-Song", mit dem 1929 die Berliner Agitproptruppe "Rote Raketen" auftrat (Dümling 1989, CD 1):

In Vergnügungsstätten der Bourgeois
tanzt ein Nigger – ha, ha, ha.
Begeistert schreibt der Zeitungsmob!
– Halt, stop! –
Versklavtes, schwarzes Arbeiterheer,
steht auf, steht auf!
Will nicht mehr!
Wutgeheul
in der Geldsackzeitung:
Negergreuel!
– Halt, stop! –
Ob schwarz, ob weiss,
Wir ziehn am selben Strick.
Ob Kanton, Budweis,
Berlin, Kamerun –
nur eins ist zu tun:
Dem Unterdrücker ans Genick!
Werft sie raus, werft sie raus,
die Despoten,
macht eure Länder frei.
Schwenkt eure Fahnen, die roten,
befreit euch aus Sklaverei!

Das bürgerliche Pressereptil
hat auch das Ziel:
Haß zwischen Schwarz und Weiß zu säen,
uns uneinig zu machen.
Wir wissen und lachen,
denn jetzt
keiner gegeneinander aufhetzt!
Ob schwarz, ob weiss ...

In einem Sechstel der Welt
der Arbeiter hoch hält
die rote Fahne der Freiheit.
– Halt, stop! –
Dies leuchtende Beispiel ist auch unser Ziel!
Drum ran, drum ran,
ob schwarz, ob weißer Mann!
Ob schwarz, ob weiss ...

Aus einem Polizeibericht geht übrigens hervor, daß zum Repertoire der "Roten Raketen" auch eine Szene "Die politische Jazzbandkapelle" gehörte (Hoffmann 1977, 274).

Von Eislers eigenen Kompositionen für das "Rote Sprachrohr" haben kaum mehr als das "Kominternlied" überlebt. Seine verschollene Musik zu dem Agitpropspiel "Hallo, Kollege Jungarbeiter" für Chor und ein Orchester von sieben Instrumenten war vermutlich an der Jazzband-Besetzung orientiert. Ebenfalls in diese Richtung ging die Bühnenmusik, die Eisler im Frühjahr 1928 für die Aufführung von Lion Feuchtwangers Kolonialstück "Kalkutta, 4. Mai" am Staatstheater Berlin schrieb. Neben einer Piccoloflöte gab es dort zwei Klarinetten, zwei Trompeten, Posaune, Pauke, Schlagzeug und Banjo. Statt um Jazz handelte es sich allerdings um Märsche, Trompetensignale, die Imitation von Elefantengetrappel und vor allem um die **"Ballade vom Soldaten"**, Eislers erste Brecht-Vertonung (vgl. Dümling 1985, 280). Er lehnte sich dabei – wohl auf Wunsch Brechts – an eine 1925 von dem Dichter gemeinsam mit dem Komponisten Franz Servatius Bruinier geschaffene Vertonung an. In diesem "melodramatischen Chanson" (so der Untertitel) wurden die Appelle der Frau an den Soldaten in den Strophen gesprochen, während der Refrain, ein Geschwindmarsch, gesungen wurde. Eisler lehnte sich an die Melodie des Refrains an, begleitete diesen jedoch rhythmisch straffer als Brecht/Bruinier. Nicht zuletzt die 1930 entstandene Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch machte die Komposition, die auch den Strophen der Frau eine Gesangsmelodie beigab, bekannt. Trotz der Verwendung eines Alt-Saxophons dominierte straffer Marschcharakter.

Eine weitere Annäherung an den Jazz ergab sich für Eisler 1929 bei seiner Bühnenmusik zu Walter Mehrings Theaterstück **"Der Kaufmann von Berlin"**. In seine Chansons und Couplets (darunter "Berlin simultan") hatte Mehring bereits in den frühen zwanziger Jahren synkopierte Rhythmen aufgenommen und sich schon vor Brecht zum Dichter der Großstadt Berlin entwickelt. Das Berlin der Inflationszeit war auch der Schauplatz seines neuen Theaterstücks. Für die Bühnenmusik hatte Erwin Piscator als Komponisten Hanns Eisler, als Orchester die *Weintraub Syncopators* engagiert. Diese in Berlin sehr bekannte Jazzband, die durch den Film "Der blaue Engel" internationalen Ruhm erlangte, spielte üblicherweise im

Revue-theater "Wintergarten". Trotz ihrer Mitwirkung fehlen bei Eisler direkt erkennbare Jazz- und Tanzmusik-Anspielungen. Dem Unterhaltungscharakter der "Dreigroschenoper", der Weill und Brecht im Vorjahr zu ebenso großen Erfolgen wie Mißverständnissen verholfen hatte, wich er aus (vgl. Stern 1977). Die Gesänge im "Kaufmann von Berlin", die nicht als Songs, sondern als Lieder oder Chansons bezeichnet sind, zielten mit großem Ernst in erster Linie auf politische Aufklärung.

Zu den Mitwirkenden der Aufführung gehörte der aus Kiel stammende Schauspieler und Sänger Ernst Busch, dem Eisler erst während der Proben begegnete. Damit begann eine Zusammenarbeit, die viele Lieder neuen Typs – eine Mischung von Soldatenlied, Arbeiterlied, Chanson und Jazz-Ballade – hervorbrachte. Zu den ersten von Busch gesungenen Eisler-Liedern gehörte das **"Lied vom Trockenbrot"** aus Walter Mehrings "Kaufmann von Berlin", das später in die Balladen op. 18 aufgenommen wurde.

Der Perspektive des hungrigen Arbeiters entsprechend, fehlt in der Musik jede Form von Kulinarik. Die dünnstimmige Kontrapunktik, die herbe Quint-Quart-Harmonik und die gleichmäßig durchlaufende Viertelbewegung stehen in deutlichem Kontrast zum schillernden Sinnenreiz der meisten Weill-Songs. Mit Ausnahme einiger Synkopen in der Gesangsstimme sind Jazzanklänge vermieden. Die Arbeiterdarsteller, die dieses Lied sangen, sollten wie ihre Zuhörer einen kühlen Kopf behalten. Nicht ohne Ironie zitierte Eisler zu Beginn des Refrains die bekannte Melodie des Kinderliedes "Backe, backe Kuchen". Von solchen Genüssen konnten Arbeitslose im inflationsgeschüttelten Berlin nur träumen.

Da Busch verspätet zu den Proben angereist war, hatte sich Eisler ihm gegenüber zuerst abweisend verhalten. Das änderte sich, als er bemerkte, wie metallisch genau dieser Schauspieler artikulierte, wie unpathetisch und klar er die Melodien sang. Ernst Busch war frei von mondäner Eitelkeit. Mit seiner sachlichen Intelligenz verkörperte er Arbeiterrollen so, wie Eisler es sich vorstellte. Busch wurde für ihn zum Inbegriff jenes Volks, dem er als Künstler lernend aufs Maul schauen wollte. Ernst Busch brachte Eisler beispielsweise die Gedichte Kurt Tucholskys und Erich Kästners nahe, die dieser bis dahin skeptisch von sich gewiesen hatte. Busch führte ihn in

mehrere Kabaretts ein, er brachte ihn auch zur Schallplatte und damit zu kritischer Verwendung von Jazz-Elementen.

Die Premiere des "Kaufmann von Berlin" am 6. September 1929 rief einen aufsehenerregenden Theaterskandal hervor. Schon einen Monat später entstand im Oktober auf der Basis des vielgelesenen Romans von Traven die "Ballade von den Baumwollpflückern". Sie soll hier übergangen werden, weil Eisler sie später in eine andere Balladensammlung übernahm. Dagegen soll die Rede sein von der ebenfalls in diesem Herbst komponierten **"Ballade zum § 218"**. Als einzige der Balladen aus op. 18 hat Eisler sie anstelle von Busch für die Schauspielerin Carola Neher geschrieben.

Der Text, ein Dialog im Berliner Jargon zwischen einer abtreibungswilligen Frau und ihrem abweisenden Arzt, stammt von Brecht. Anders als in der "Ballade vom Weib und dem Soldaten" ist hier die Frau das Opfer. In beiden Balladen aber verkörpert der im Refrain dargestellte Mann die Konvention, die ungefragte Anpassung an bestehende Verhältnisse. Wie in seiner früheren Brecht-Vertonung wählte Eisler deshalb auch hier für den Refrain ein schnelles Tempo. Den früheren Geschwindmarsch näherte er schon einem flotten Foxtrott an, um durch das Tempo dem Zynismus des Arztes Nachdruck zu verleihen. Die Foxtrottbegleitung hat damit eine ähnliche Funktion wie im "Kanonensong". Die fehlende Logik in der Argumentation des Arztes wird durch parataktisch reihende Syntax unterstrichen. Die Satzelemente sind mehrfach nur durch das Wort "und" verbunden: *"Dazu hab'n Sie den Bauch / und das wissen Sie auch / und das müssen Sie auch / und jetzt keinen Stuss / und jetzt werden Sie Mutter / und Schluß."* Auch Eislers Musik betont die Hohlheit dieser Phrase durch ihre mechanische Sequenzstruktur.

Musikalisch ganz anders ist die verzweifelte soziale Lage der Frau dargestellt. Ihr langsamer Klagegesang erinnert von fern an einen Blues. Er wird von Strophe zu Strophe jedoch immer mehr durch die Einwürfe des ungeduldigen Arztes verdrängt. Mit Blues und Foxtrott stehen sich in dieser Ballade somit zwei polare Aspekte des Jazz gegenüber: seine ursprünglichere Form als Klagegesang der Unterdrückten und die kommerzialisierte Form bürgerlicher

Unterhaltung. Der Foxtrott ist – das zeigte der beschriebene Zusammenhang der beiden Brecht-Eisler-Balladen – die zivile Variante des Marschs, subjektfeindlich und disziplinierend wie dieser.

Die Balladen op. 18 aus der Zeit nach der Weltwirtschaftskrise

Mit dem Jahr 1929, dem Jahr der Weltwirtschaftskrise, hatte die Faszination des Jazz auf Intellektuelle schlagartig nachgelassen. In einer "Notiz zum Jazz" schrieb Kurt Weill damals: "Wir stehen heute zweifellos am Ende einer Epoche, in der man von einem Einfluß des Jazz auf die Kunstmusik sprechen konnte." Ein Jahr später erschien in der Zeitschrift "Melos" ein Aufsatz mit der Überschrift "Abschied vom Jazz". Darin wurde ein rapider Bedeutungsverlust dieser Musikart konstatiert: "Bald wird man im Jazz nicht mehr sehen als eine gleichgültige Weise der Tanzkomposition. Jazz wird ein musikalischer Komplex, der nützlich und notwendig sein wird, dessen wirtschaftliche und soziologische Auswirkung bemerkenswert bleibt, dessen geistige, künstlerische Eindringlichkeit aber erloschen ist."

In einem früheren Aufsatz habe ich dargestellt, wieweit die nachlassende Faszination des Jazz von seinem veränderten Kontext abhing (Dümling 1977). Nicht der Jazz selbst hatte sich gewandelt, wohl aber das, was er symbolisch repräsentierte: die Wirtschaftsmacht Amerikas. In seinem Gedicht "Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York" hat Bert Brecht diesen Attraktivitätsschwund plastisch bestätigt:

Noch werden Schallplatten verkauft, freilich wenige
Doch was erzählen uns diese Ziegen eigentlich, die nicht
Singen gelernt haben? Was
Ist der Sinn dieser Gesänge? Was haben sie uns
Eigentlich vorgesungen all diese Jahre lang?
Warum mißfallen uns jetzt die einstmals gefeierten
Stimmen?
Warum
Machen uns diese Lichtbilder der Städte so gar keinen
Eindruck mehr?
Weil es sich herumgesprochen hat
Daß diese Leute bankrott sind!

Weltanschaulich indifferente Maschinenverherrlichung der Neuen Sachlichkeit am Schnittpunkt zwischen Kapitalismus und Sozialis-

mus wich ab 1929 auf immer breiterer Basis einer fundierteren Betrachtungsweise. Damit kam es zur politischen Polarisierung in rechts und links. Eislers Balladen müssen in diesem Kontext gesehen werden. Schon 1928 hatte der Komponist in einem Beitrag für die "Rote Fahne" die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit als eine Form von Realitätsflucht kritisiert.

"Der moderne Musiker bejaht ja alle technischen Errungenschaften der Gegenwart. Er benützt sie. Er liebt die Großstadt, ihren Lärm, er ist verliebt in den präzisen Rhythmus der Maschinen. Nur die Menschen, die diese Maschinen bedienen, interessieren ihn nicht. Und in seiner Kunst strebt er den höchsten Grad der Ausdruckslosigkeit, der Objektivierung an. Hinter diesen ganzen unklaren Phraseologien, hinter dieser anscheinend so radikalen Fortschrittlichkeit, hinter dieser Abkehr von Sentimentalität des Natur- und Liebeserlebens steckt aber nichts als der Kleinbürger, der mit einem Trick dem Schicksal seiner Klasse entfliehen will. Der bürgerliche Musiker, auf der Suche nach einem Inhalt seiner Kunst, propagiert, da er keinen findet, die Inhaltslosigkeit als Zweck und Sinn seiner Kunst. Unfähig, die gesellschaftliche Situation zu verstehen, schreibt er Musik, die über alles Menschliche erhaben ist" (Eisler 1928).

Nicht allein den flotten Rhythmen verdankte der Jazz seine Beliebtheit, sondern auch seinen "Inhalten", d.h. der assoziativen Verbindung mit der Neuen Welt, zu dessen Sach- und Warenwelt er ebenso gehörte wie Zigaretten, Autos oder Chaplin-Filme. Der menschliche Aspekt wurde dagegen, wie Eisler zu Recht feststellte, ausgeklammert. Daß der Jazz in seinem Ursprungsland wegen der Rassendiskriminierung umstritten war, interessierte in Europa nicht. Eislers Balladen blickten hinter die Kulissen jener tönenden Erfolgsstory des sozialen Aufstiegs. Sie lieferten grundlegende Informationen zum sozialen Status des Jazz nach.

Nach Auseinandersetzungen über die Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" hatte sich Brecht 1930 von Kurt Weill und Paul Hindemith getrennt. Sein wichtigster musikalischer Partner wurde nun Hanns Eisler, bei dem er größere politische Klarheit und weniger künstlerische Eitelkeit wahrnahm. Als erstes großes Werk ging aus dieser Zusammenarbeit das Lehrstück **"Die Maßnahme"** hervor, welches das Verhältnis von Einzelnem und Kollektiv, des einzelnen Genossen zu seiner Partei zur Diskussion stellt. Zum musikalischen Vorbild für die großen Chöre nahm Eisler die Bach-Passionen. Jazz-Anklänge gibt es nur in einer einzigen Szene, im

Gespräch des jungen Genossen mit seinem Widersacher, dem Händler. Das **"Lied des Händlers"** ist das einzige, das auf den sonst vorgeschriebenen straff rhythmischen Gesangsstil verzichtet. Wie eine zeitgenössische Plattenaufnahme belegt, war der Kulinarius dieses Liedes durch den Gesang des Operntenors Erik Wirl sowie die Begleitung nach Art eines Tanzschlagers noch unterstrichen worden. Eitel und gespreizt besingt der Händler seine Klugheit. Erst bei der Erwähnung der Kulis wird sein Gesang straffer und kämpferischer. Auch der eitle Bourgeois treibt Klassenkampf – allerdings von oben. Den Part des jungen Genossen spricht auf dieser Aufnahme übrigens Brecht selber.

Der junge Genosse hatte durch seine Zurückhaltung das Vertrauen des Händlers erlangt. Dieser weihte ihn deshalb im **"Song von Angebot und Nachfrage"** in die Grundgesetze kapitalistischer Ausbeutung ein. Zu ihnen gehört es, auch den Arbeiter nur als Ware anzusehen. Als musikalisches Symbol für diesen Ausbeutungs- und Unterdrückungsmechanismus wählte Eisler den Jazz oder vielmehr die Tanzmusik, die damals unter diese Rubrik fiel. Wie die anderen besungenen Waren ist sie ein von Kapitalisten angeeignetes Produkt, eine Form moderner Sklavenarbeit. In seinen "Anmerkungen zur Maßnahme" hatte Eisler geschrieben:

"Die Musik zu Teil V (Was ist eigentlich ein Mensch?) ist die Imitation einer Musik, die die Grundhaltung des Händlers widerspiegelt, des Jazz. Die Brutalität, Dummheit, Souveränität und Selbstverachtung dieses Typus konnte in keiner anderen musikalischen Form 'gestaltet' werden. Auch gibt es hier kaum eine andere Musik, welche so provokatorisch auf den jungen Genossen wirken könnte."

Aufreizend konnte der Jazz auf organisierte Arbeiter nur wirken, weil sie ihn offenbar eindeutig als elegante bürgerliche Unterhaltung empfanden. Um die Provokation noch zu verstärken, vergrößerte Eisler den Ton und gab der Strophe Züge militärischer Archaik. Im Refrain wird die Frage des Händlers "Weiß ich, was ein Mensch ist?" zunächst raffiniert mit von Weill übernommenen kleinterzverwandten Akkorden und einer chromatisch sich windenden Melodie verrätelt. Die "Lösung" ist dagegen von entlarvender Schlichtheit: Bei der Antwort "Ich kenne nur seinen Preis" wechselt die flott synkopierte Musik zur banalen Schlichtheit eines Tonika-Dominant-Schlusses über.

Die Uraufführung der "Maßnahme" am 13. Dezember 1930 in der Berliner Philharmonie wurde zum heiß diskutierten Ereignis. Wie beabsichtigt löste sie Debatten über politische Strategie und Taktik aus. Ernst Busch spielte die Sprechrolle des jungen Genossen, der durch seine gutgemeinte Spontaneität den von langer Hand geplanten Umsturz gefährdet.

Mehr musikalische Möglichkeiten gab Eisler dem bald als "Barrikaden-Tauber" gefeierten Sänger dagegen in weiteren Balladen, die er noch im Herbst 1930 komponierte. Es entstanden so einige seiner populärsten Kompositionen: nach dem "Stempellied" die "Ballade von der Wohltätigkeit" (nach Tucholsky), die "Ballade von der Krüppelgarde", die "Anrede an den Kran Karl" sowie die "Ballade vom Nigger Jim". Wie dem "Stempellied" und dem Chor "Auf den Straßen zu singen" liegt auch der **"Krüppelgarde"** ein Text David Webers zugrunde. Hinter diesem Pseudonym verbarg sich Robert Gilbert, der erfolgreiche Texter u.a. zum Singspiel "Weißes Rößl" und zu den Filmschlagnern von "Die drei von der Tankstelle", "Der Kongreß tanzt" und "Bomben auf Monte Carlo". Zu erinnern wäre an "Das gibts nur einmal", aber auch an "Ein Freund, ein guter Freund" und "Das ist die Liebe der Matrosen"⁽¹⁾. Gilbert-Webers Ballade von der Krüppelgarde basiert auf einer Textvorlage von Jean Baptiste Clément und entstand möglicherweise zur Wiedereröffnung von Werner Fincks "Katakomben" in der Bellevuestraße.

Hatte Walter Mehring im "Kaufmann von Berlin" die Krüppel als bedauernswerte Kriegsoffer dargestellt, so vereinigen sie sich bei David Weber zur bedrohlichen Rächer-Armee. Während die Konservativen, nicht zuletzt auch die Nazis, die Kriegsbeschädigten an der Seite von Generälen wie Ludendorff und von Feldmarschällen wie Hindenburg zur Revision des Versailler Vertrags mobilisierten, betonte Weber gerade die soziale Spannung zwischen Führern und Geführten, zwischen oben und unten. Sozial Deklassierte sind die einfachen Soldaten auch und erst recht in der Nachkriegsgesellschaft. Wie in einem neuen November 1918 formierte Weber den gespenstischen Zug zum revolutionären Aufmarsch.

Eislers Jazzinstrumentation gibt dieser Ballade einen aggressiven und zugleich grotesken Charakter. Xylophonläufe, verbunden mit

Flatterzungen der Trompeten, symbolisieren die klappernden Beinstümpfe, lassen vielleicht sogar an Totengerippe denken. Die exzentrische Seite des Jazz dient einem eher grausigen, zum Nachdenken führenden Witz. Die makabre Schilderung der Kommandeure in der Strophe (*"Unser Leutnant kommt von den Toten, unser Hauptmann hat einen Stumpf, unser Feldmarschall kriecht am Boden und ist nur noch ein Rumpf"*) wird von con sordino-Figuren der Posaunen unterstrichen, die "kreischend" gespielt werden sollen. Die Instrumentation trägt dazu bei, drei Personengruppen auch klanglich zu unterscheiden:

1. in den Refrains die Masse der Krüppelgarde, deren Gesang vom Altsaxophon gestützt wird,
2. in den Strophen ihre übel zugerichteten Heerführer, begleitet von Posaunen und Trompeten,
3. die zivilen Arbeitgeber, die nicht singen, sondern nur sprechen, aber ebenfalls von Trompeten und Posaunen begleitet werden.

Indem Eisler hier allein die Stimmen der Opfer durch das Altsaxophon verstärkte, begann er, den Jazz im Sinne einer Musiksprache der Unterdrückten einzusetzen.

Ebenfalls aus proletarischer Perspektive hatte Brecht für ein geplantes Ruhr-Epos seine **"Kranlieder"** geschrieben. Im Unterschied zu den Künstlern der Neuen Sachlichkeit, die Maschinen als Sinnbilder des technischen Fortschritts verherrlichten, untersuchte er hier ihre soziale Funktion. Wie schon in seinem "Lindberghflug", in dem das Flugzeug zum Partner des Menschen wurde, verlieh Brecht den Kränen menschliche Züge und stellte sie so an die Seite der Arbeiter. Hier der Brecht-Text in der von Eisler vertonten Fassung:

Rück mal drei Meter vor,
 komm, rück mal drei retour.
 Komm, nimm mal die Kohle,
 leg sie mal dorthin,
 denn sie sind nun von hier,
 und die kommen nun von hier weg,
 und darinnen liegt ein tiefer Sinn.
 Drum, Karl, steck deinen Kragen grad
 und schmeiß sie mal da rein.
 Denn, Karl, das mußt du,
 denn du gehörst zum Proletariat,
 und Karl, das ganze Proletariat,
 das darf nicht sagen: Nein.

Rück mal drei Meter vor,
 komm, rück mal drei retour.
 Komm, pack das Eisen da
 und schmeiß es mal dorthin,
 denn das ist nun ein Eisen,
 und das wird nun Kanonen,
 und die haben einen tiefen Sinn.

Drum, Karl...

Einmal geht's nur mehr vor,
 und dann geht's nie mehr retour,
 und wir beide schmeißen ihnen alles hin.
 Und unser Eisen wird Häuser,
 und unsre Kohle macht warm sie,
 und dann kommt in alles erst ein Sinn!

Drum, Karl, steck deinen Kragen grad
 und schmeiß uns mal was 'rein.
 Denn, Karl, dann darfst du,
 denn, Karl, dann darfst du:
 Karl, du gehörst zum Proletariat,
 und geht es für das Proletariat,
 dann gibt's für uns kein Nein!

Nach einem polyphonen imitatorischen Vorspiel von zwei Trompeten und einer Posaune erklingt die von Trompeten, Banjo und Klavier begleitete Strophe als stampfender Marsch. Die Gesangsstimme ist "scharf und schneidend, ohne Ausdruck zu singen". Den sachlichen Befehlen folgt die Maschine blind und mechanisch, wie ein Automat oder ein Roboter. Kurze repetitive Begleitfloskeln in Saxophon und Posaune unterstreichen das Maschinenhafte. Der Refrain hebt sich davon ab und verläßt die Anonymität. Der Kran erhält jetzt einen Namen ("Karl") und verwandelt sich damit vom toten Ding in einen Partner des Menschen. Eislers Komposition erhält hier großbogige melodische Individualität, die – wie schon im Refrain der "Krüppelgarde" – von Altsaxophonen gestützt wird. Auch die synkopische und gegentaktige Rhythmik besitzt einen Schwung, der sich erkennbar vom Jazz herleitet. Jazz-Elemente unterstreichen damit die Rebellion der Entrechteten. In der dritten Strophe, in der sich Mensch und Maschine zu gemeinsamer Rebellion vereinen, weicht die frühere Mechanik der Energie eines Marschs. Es ist ein Protestmarsch mit starken Gegenakzenten auf der Zählzeit "4". Diese Verbindung von Jazz- und Marschelementen sollte Eisler dann auch in seinem Solidaritätslied "fruchtbar machen".

Überliefert sind die Noten dieser Ballade in einer sogenannten Grammophon-Partitur. Es hatte sich herausgestellt, daß gerade die vom Jazz hergeleitete Pariser Besetzung sich beim damaligen Stand der Mikrophontechnik besonders gut für Plattenaufnahmen eignete. In der Dezember 1930 einsetzenden Serie von Schallplatten-Aufnahmen Eislers mit Ernst Busch dürfte eine weitere Erklärung dafür liegen, warum er eine größere Zahl von Balladenkompositionen gerade für diese Besetzung schrieb.

Zu diesen Balladenkompositionen gehörte ebenfalls noch im Herbst 1930 die **"Ballade vom Nigger Jim"**. Der wiederum von David Weber stammende Text beschreibt die sozialen Spannungen im ehemals so gepriesenen New York. Wie die Jonny-Figur aus Křenek's Erfolgs-Oper (Dümling 1994, 48 ff.) ist auch Jim Jazz-Musiker, jedoch weit entfernt von romantischer Verklärung. Er wird zum Opfer sowohl der Wirtschaftskrise wie auch der Rassentrennung: Nach der Entlassung aus seiner Band verurteilt man ihn wegen Verführung einer weißen Frau zum Tode. Die zweite Strophe kritisiert die Kommerzialisierung des Jazz, die auf dem Rücken der Musiker ausgetragen wird. Eisler übernahm in seiner Vertonung bewußt die Motorik flotter Tanzmusik, um den Kontrast zwischen Produktion und Rezeption, die Verwandlung des Jazz von einer sozialen Ausdrucksform in eine Ware hervortreten zu lassen. Die Musik ließ er in den Strophen in einen entlarvenden Kontrast zum Text treten. Aber auch die muntere Erwähnung der als Selbstverständlichkeit gewerteten Rassentrennung muß zum Einspruch herausfordern. Das verfremdende Gegenüber von Text und Musik, das in Weills "Kanonensong" im Zwiespältigen hängen blieb, ist Eisler in der "Ballade vom Nigger Jim" ohne Abstriche gelungen.

Sechs seiner über einen größeren Zeitraum aus verschiedenen Anlässen entstandenen Balladen hat Eisler 1931 in seinem Balladenbuch op.18 in der Besetzung für Gesang und Klavier bei der Wiener Universal-Edition herausgegeben. Er wählte dafür die folgende Reihung:

1. Ballade von der Krüppelgarde
2. Ballade zum § 218
3. Anrede an den Kran Karl
4. Song von Angebot und Nachfrage
5. Lied vom Trockenbrot
6. Ballade vom Nigger Jim

Als zwei Jahre zuvor ebenfalls in der Universal-Edition in Einzelausgaben die Songs der "Dreigroschenoper" erschienen waren, partizipierten sie noch an der Jazz-Mode. Eislers Balladen, die in den Aufnahmen mit Ernst Busch populär wurden, stellten diese Mode bereits rückblickend vom Kopf auf die Füße. Es sind Abgesänge auf die frühere Verherrlichung des "melting pot" Amerika, an der der Jazz an vorderster Stelle mitgewirkt hatte. Eislers Balladen führten die warenhaft veräußerlichten Symbole des kapitalistischen Wunderlandes Amerika auf ihre sozialen Wurzeln zurück. Durch kritische Thematisierung des dabei wirkenden Verwertungs- und Funktionszusammenhangs gaben sie der Musik der Schwarzen wieder das Protestpotential, das ihr vom Markt geraubt worden war. Zugleich machten sie deutlich, daß der Jazz nicht die amerikanische Nationalmusik schlechthin ist, wie seine Exporteure behaupteten. Sie stammte vielmehr von farbigen Musikern, die während der Wirtschaftsblüte unbegrenzten Optimismus hatten vorgaukeln müssen, bevor sie in der Krise besonders krass wieder der sozialen und rassischen Diskriminierung verfielen. Gerade der Verfall der Jazzrezeption demonstrierte, wie sehr diese Musikart auf dem europäischen Podium verfälscht und mißverstanden worden war.

Ausblick

Man hat Eisler gelegentlich, auch wegen seiner Haltung in der DDR, als Jazzgegner bezeichnet. Jede Musikart befragte er aber zunächst auf ihre soziale Funktion. Bei einem Forum "Jazz – ja oder nein", das am 5. April 1956 auf Einladung der Berliner Bezirksleitung der FDJ im Elektro-Apparate-Werk Berlin-Treptow unter starker Beteiligung von Jugendlichen stattfand, hatte sich Eisler trotz prominenter Gegenstimmen für eine offene Diskussion eingesetzt (Eisler 1956)²⁰. Unter Hinweis auf seine Erfahrungen im amerikanischen Exil, wo er beispielsweise mit dem Dichter Langston Hughes und dem Blues-Fachmann W. C. Handy zusammengetroffen war, hatte er vor einer sektenhafte Überschätzung des Jazz gewarnt. "Auf die Gefahr hin, mir die Geringschätzung meiner jungen Freunde zuzuziehen, sage ich, daß ich auch den besten Jazz nach kurzer Zeit als langweilig empfinde." Er ließ es aber nicht bei diesem kritischen Urteil bewenden. Obwohl diese Musikart besonders anfällig gegen Kommerzialisierung sei, schloß er mit einer

positiven Aussage. Noch in den verkommensten Formen des Jazz lebe "etwas von der Empörung der unterdrückten Neger. Hätte ich zu wählen zwischen dem übelsten Jazzschlager und einem unserer miesen Tangos oder gar dem Rennsteiglied: Ich würde den Jazz wählen." Es wäre noch zu überprüfen, wieweit das 1966 in der DDR erschienene Jazz-Buch des Eisler-Schülers André Asriel durch den Lehrer beeinflusst war.

Auch anlässlich der "Maßnahme"-Diskussion hatte er 1931 vor einer undifferenzierten Ablehnung des Jazz gewarnt. "Man muß nämlich unterscheiden können zwischen dem Jazz als Technikum und der widerlichen Ware, welche die Vergnügungsindustrie aus ihm machte." Der Jazz als Technikum: Dies war eine weitere Möglichkeit produktiver Rezeption. Vergleichbar seiner differenzierten Sicht der Schönberg-Schule schlug Eisler vor, die musikalischen Verfahrensweisen des Jazz analytisch zu untersuchen, sie herauszulösen und in anderem Kontext fruchtbar zu machen:

"Die bürgerliche Musik war nicht imstande, das Fortschrittliche im Jazz weiterzuentwickeln, nämlich das Montagemäßige, das den Musiker zum technischen Spezialisten machte. Hier waren Möglichkeiten gezeigt, eine neue Einheit von Freiheit des einzelnen und Diszipliniertheit des Gesamtkörpers zu erzielen (Improvisieren mit festem Ziel), das Gestische zu betonen, die Methode des Musizierens der Funktion unterzuordnen, also bei Funktionswechsel Stilarten Übergangslos zu wechseln usw." (Eisler 1973, 132).

So betrachtet könnten dann Verfahrensweisen des Jazz auch in ganz anderen Zusammenhängen, etwa in Bühnen- und Filmmusik und in der Sinfonik, losgelöst vom Idiom fruchtbar werden. Es ist dies ein Ansatz, den Eisler und Adorno in ihrem gemeinsamen Buch "Komposition für den Film" theoretisch weiter ausformuliert haben. Die analytische Darstellung der kompositorischen Konsequenzen steht allerdings, trotz der Hinweise bei Günter Mayer, noch in den Anfängen.

Anmerkungen

- (1) Vgl. Robert Gilbert-Medley auf der Tondokumentation "Entartete Musik" (bei Zweitausendeins).
- (2) Auch Stefan Heym hat in seinem autobiografischen "Nachruf" die insgesamt positive Rolle Eislers bei diesem Jazz-Forum herausgestellt.

Literatur

- Bek, Josef (1994): Erwin Schulhoff. Leben und Werk. Hamburg: von Bockel (= Verdrängte Musik Bd.8).
- Betz, Albrecht (1976): Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet. München: Text u. Kritik.
- Dümling, Albrecht (1977): Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung. Der Bedeutungswandel des Jazz in den 20er Jahren. In: Stern 1977, 81-106.
- Dümling, Albrecht (1985): Laßt Euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler.
- Dümling, Albrecht (1989): Entartete Musik. Eine Tondokumentation. Berlin: Pool Musikproduktion (Vertrieb über Zweitausendeins).
- Dümling, Albrecht/ Girth, Peter (Hg.) (1993): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Dritte überarbeitete u. erweiterte Auflage. Düsseldorf: Der Kleine Verlag.
- Dümling, Albrecht (1994): Reine und unreine Musik. Jazz und Jazzverwandtes in der NS-Ausstellung "Entartete Musik". In: Mäusli, Theo (Hg.) (1994): Jazz und Sozialgeschichte. Zürich: Chronos, 47-68.
- Eisler, Hanns (1973): Musik und Politik. Schriften 1924-1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Eisler, Hanns (1928): Relative Stabilisierung der Musik. Zu Hindemiths "Cardillac" in der Kroll-Oper. In: Eisler 1973, 80-81.
- Eisler, Hanns (1956): Über Jazz. In: Grabs 1973, 245-48.
- Grabs, Manfred (Hg.) (1973): Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Hoffmann, Ludwig / Hoffmann-Ostwald, Daniel (Hg.) (1977): Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, Bd. 3. Berlin: Henschel.
- John, Eckhard (1994): Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938. Stuttgart: Metzler.

- Lüdke, Markus (1993): Im "Trott" der Zeit. Aspekte der Jazzrezeption Erwin Schulhoffs. In: Eberle, Gottfried (Hg.) (1993): Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992. Hamburg: von Bockel (= Verdrängte Musik Bd.5).
- Prieberg, Fred K. (1991): Musik und Macht. Frankfurt/M.: S.Fischer.
- Stern, Dietrich (1977): Angewandte Musik 20er Jahre. Exemplarische Versuche gesellschaftsbezogener Arbeit für Theater, Film, Radio, Massenveranstaltung. Berlin: Argument.
- Stern, Dietrich (1977): Soziale Bestimmtheit des musikalischen Materials. Hanns Eislers Balladen für Gesang und kleines Orchester und ihre Beziehung zur Musik Kurt Weills. In: Stern 1977, 107-117.